

Мистецтвознавство

10. Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мист. / Ланцута Леся Володимирівна. – К., 1998. – 18 с.
11. Назар Н. Вкус к свободе и ответственности / Н. Назар // Советская музыка. – 1989. – № 9. – С. 13–20.
12. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37: Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – 293 с.
13. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 38: Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. – 278 с.
14. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – К.: ІМФЕ, 2009. – Вип. 9. – 325 с.

References

1. Belyaeva M. Chto novogo na Ukraine? / M. Belyaeva // Muzykal'naya zhizn'. – 1989. – № 19. – S. 6.
2. Hordiichuk M. Instrumentalna povist / M. Hordiichuk // Muzyka. – 1988. – № 5. – S. 5.
3. Hordiichuk Ya. Povernuty vtrachene / Ya. Hordiichuk // Muzyka. – 1988. – № 2. – S. 1–2, 29.
4. Zin'kevich E. Liricheskaya simfoniya: voprosy tipologii / Elena Zin'kevich // Zin'kevich E. Mundus musicae. Teksty i konteksty. – K.: TOV "Zadruga", 2007. – S. 50–71.
5. Kokhanyk I. Do problemy vyvchennia neoromantyzmu v suchasni ukrainskii muzytsi / Iryna Kokhanyk // Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. – K., 2007. – Vyp. 56: Muzyka tretogo tysyacholittia: perspektyvy i tendentsii. – S. 68–77.
6. Kushniruk O. Zhanrovi ta stylovi osoblyvosti Tretoi fortepiannoi sonaty Oleksandra Opanasiuka / Olha Kushniruk // Kyivske muzykoznavstvo. – K., 2010. – Vyp. 32: Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo. – S. 154–165.
7. Kushniruk O. Kompozytor Oleksandr Yakovchuk / Kushniruk O. // Composer Alexander Jacobchuk. – Buklet. – K.: Sprynt-Servis, 2013. – 32 s.
8. Kushniruk O. Simfonicheskoe tvorchestvo Aleksandra Yakovchuka v aspekte proyavleniya avtorskogo stilya / Ol'ga Kushniruk // Tradyttsy i suchasny stan kul'tury i mastatstva u 5 ch. – Minsk, 2013. – Ch. 3: Problemy teatral'naga, ekrannaga i muzychnaga mastatstva. – Mat-ly mizhn. navuk.-prakt. kanf. – S. 148–152.
9. Kushniruk O. Symfonichniy dorobok O. Yakovchuka v postmodernomu konteksti ukrainskoi muzychnoi kultury / Olha Panasivna Kushniruk // Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstva. – K., 2013. – № 4. – S. 156–160.
10. Lantsuta L. Ukrainska fortepianna sonata: teoriia, istoriia, suchasni tendentsii: avtoref. dys. ... kand. myst. / Lantsuta Lesia Volodymyrivna. – K., 1998. – 18 c.
11. Nazar N. Vkus k svobode i otvetstvennosti / N. Nazar // Sovetskaya muzyka. – 1989. – № 9. – S. 13–20.
12. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. – K., 2004. – Vyp. 37: Styl muzychnoi tvorchosti: estetyka, teoriia, vykonavstvo. – 293 s.
13. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. – K., 2004. – Vyp. 38: Muzychnyi styl: teoriia, istoriia, suchasnist. – 278 s.
14. Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii. – K.: IMFE, 2009. – Vyp. 9. – 325 s.

УДК 78.03

Лю Бинцян

кандидат искусствоведения, профессор,
проректор консерватории Тайшаньского
государственного университета (КНР)
e-mail: taianlbq@aliyun.com

ВЕРИСТСКИЙ СТРОЙ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА ТАН ДУНА

Статья посвящена выявлению веристского строя мышления Тан Дуна как стилистической среды, которая апробирована успехами китайских музыкантов-исполнителей и подготовлена к контакту с искусством Востока творчеством Дж. Пуччини. В центре внимания – опера Тан Дуна "Первый император", в оригинальной композиции которой уловимы явные параллели с "Турандот" Дж. Пуччини.

Ключевые слова: веризм, стиль, жанр, параллелизмы развития культур Востока и Запада, опера, пассион.

Лю Бинцян, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор консерваторії Тайшаньського державного університету (КНР)

Веристський лад оперної творчості Тан Дуна

Стаття присвячена виявленню веристського складу мислення Тан Дуна як стилістичного середовища, що апробоване успіхами китайських музикантів-виконавців і підготовлена до контакту з мистецтвом Сходу творчістю Дж. Пуччіні. В центрі уваги – опера Тан Дуна "Перший імператор", в оригінальній композиції якої вловимі явні паралелі з "Турандот" Дж. Пуччіні.

Ключові слова: веризм, стиль, жанр, паралелізми розвитку культур Сходу і Заходу, опера, пасіон.

Liu Bing Qiang, Ph.D. (Art History), Professor, Vice Rector, Conservatory of Tayshansk State University (China)

The indication of verism in operatic creative activity of Tan Dun

Work is dedicated to discovery veristckoro building thinkings type of verism of Tan Dun as that stylistic ambience, which is approved success chinese musician-performers and is prepared to contact with art of the Orient by

creative activity J. Puccini. In the highlight – an opera Tan Dun "First emperor", in original composition which perceptible evident parallels to "Turandot" Dzh. Puchchini.

The Main conflict of the opera – an opposition of the Emperor and Gao Janli, in opera Tan Dun both mains hero participate report in both acts of the operatic presentation. Such sort parity register – related old-time european opera, however inherent given composition chinese-american composer dramatic effect impossible for opera-fairy tales-parables XVII age. Tan Dun used the concept of the history drama, approved dramaturgy of qingqiung, has however selected the lyric poet-melodical expression, coming from tradition kunqu, became popular in USA in 2000-e years.

In european tradition specified join tenor sonorousness creates the person of the sort power vibration United since iron will of the Emperor and chivalrous courage of the Musician there is Glory State, which to define by blood and self-sacrifice of chinese folk. All are terminated by majestic hymn, which sing the slaves on construction Great chinese wall, objective protected state-nation and pawned his greatness in histories on age, up to present-day day.

The Specified completion "First emperor" Tan Dun reminds the termination "Turandot" J. Puccini, in which main hero also break through self-sacrifice Liu pour as natural step to improvement themselves itself and encirclements. Clear that victim of the First emperor more grandiose and does not contain that justifications by love, which so conquers the conventionality Wonder in finale "Turandot". In opera frankly mortgaged idea-structure of passion, only with "change" persona-organizers of offering: possessing power Jude, he Emperor, solves the fate a Creator, line which beside Gao, betraying confidence of the friendship and purity related feeling. On passion type are built two actions of the opera (has obviously operated the experience of the work on "Passion – 2000": I act – prepare of offering ("secret evening of" Emperor, solving donate other and daughter for the sake of state Order), II act – a realization of offering, presented setting ritual actions of shaman, sanctifying exultant Order of the final glad ascent.

Verism composed of operas Tan Dun come to light on lines of the join sings of mystery and strictly operatic action. It is emphasized ritualism of action of the heroes, complying with call honor – a State serving, Moral responsibility, Self-sacrifices in salvation of choice.

Register correlation with выхазностью of the passion development in two phases exceedingly significative and for classicists verism operas-short stories, in one- or two acts, in three acts in Puccini, but with obligatory two phase – prepare of offering and fulfilment her.

Keywords: verism, style, genre, parallelisms of the development of the cultures of the Orient and West, opera, passion.

Актуальность поднятой в работе темы определена высоким художественным весом творчества китаец Тан Дуна в европейском музыкальном мировом сообществе. Цель исследования – выявить веристский строй мышления Тан Дуна как той стилистической среды, которая апробирована успехами китайских музыкантов-исполнителей и подготовлена к контакту с искусством Востока творчеством Дж. Пуччини. Конкретные задачи – обобщить сведения о творчестве Тан Дуна в акцентуации веристских стимулов его композиторской деятельности, а также проанализировать оперу "Первый император" Тан Дуна в аспекте преемственности ее от драматургии Пассиона и "Турандот" Дж. Пуччини.

Методологическая основа исследования – труды Л. Гумилева [4], А. Лосева [7], определившие наблюдения параллелизмов развития культуры и искусства Востока и Запада, а также семиотически ориентированные музыковедческие труды интонационной школы Б. Асафьева [2] и его последователей [1; 6; 8; 13], выделяющие в музыкальных значимостях речево-семиотические измерения.

Объект исследования – наследие Тан Дуна, предмет – его оперное творчество. Научная новизна – в оригинальности самой идеи осознания веризма как направления европейского искусства в его касаниях стилевых парадигм китайского искусства XX века. Практическая ценность – расширение материалов истории культуры и истории искусства в гуманитарных вузах и соответствующих заведениях уровня средней школы.

Поворот европейского музыкального мира к контакту с китайским Дальним Востоком, помимо известного успеха в масскультурном претворении постановок куницей в США и Западной Европе в начале XXI столетия, определился в акции 2000 года, когда крупнейшим композиторам XXI столетия были заказаны Пассионы в продолжение творчества И.-С. Баха (специально см. в работе А. Чехуниной [11, 143-145]). Проект "Страсти-2000" появился по инициативе Х. Риллинга, руководителя Баховской академии в Штутгарте (ФРГ), приурочившего свой проект к торжественным акциям в связи с 250-летием смерти И.-С. Баха. При этом заказ Риллинга был адресован четырем композиторам из разных стран: это российский автор София Губайдулина, немецкий композитор Вольфганг Рим, аргентинец Освальдо Голихов, китайский американец Тан Дун.

Все названные авторы писали музыку Страстей на своем языке по четырем Евангелиям, повторяя полноту задействованности текста Нового завета по Баху: С. Губайдулина – от Иоанна, О. Голихов – от Марка, В. Рим – от Луки, Тан Дун – от Матфея. Из сказанного ясно, что у российского автора и особенно у Тан Дуна была более сложная позиция: сочинение по баховским моделям пассиона (Пассион от Матфея, Пассион от Иоанна), которые составляют вершинные достижения великого немецкого композитора и в данном жанре, и в творчестве в целом.

Обращаем внимание на то, что трое из избранных авторов целиком и полностью представляли европейский музыкальный мир, и только один – Тан Дун – своим существом и, главное, принципом музыкального мышления, выходил за пределы европейской художественной традиции, тем не менее оставаясь ее частью. Данное положение лишь свидетельствует, что Дальний Восток в лице Тан Дуна оказался культурно преемлемым для западной цивилизационной установки. Все четыре Пассиона прозвучали в Штутгарте в 2000 году, а затем были исполнены на родине композиторов [11, 142].

Немецкий автор Вольфганг Рим написал "Страсти по Луке" на немецком языке, главной идеей его сочинения стало покаяние Германии за геноцид во время Второй мировой войны. Этот тип Пассиона от Луки у Баха был неоднократно предметом модернистского переосмысления (см. постановку К. Орфа в виде сценической кантаты в 1928, "Страсти от Луки" К. Пендерецкого", также посвященный жертвам войны). "Страсти от Марка" и "Страсти от Иоанна" О. Голиховым и С. Губайдулиной были приближены, соответственно, к Западно-католическому и Восточно-христианскому пониманию библейского текста.

Как представитель американской музыки Тан Дун создал "Водные пассионы по Матфею" на английском языке, изображая ритуалику на основе звуков воды, приближаясь к американской христианской свободно-протестантской обрядности и одновременно затрагивая водное священнодействие, которое показательно для буддистской традиции [11, 143].

Очевидна социализированность сочинения, в котором идеологический фактор (вспомним принципы веризма – и хронологически, методологически связанного с ним соцреализмом [3]) непосредственно "врастает" в художественную идею. Тан Дун, родившийся в 1957 году и учившийся в Пекине у композитора московской школы, покинул Родину еще в студенческие годы и адаптировался в американских условиях. А. Чехунина так резюмировала феномен Тан Дуна: "В своем творчестве он соединил азиатские лады и тембры с изощренной европейской техникой письма, и стал одним из самых востребованных композиторов мира... В Москве уже слышали его "Оперу призраков" в исполнении "Кронос-квартета" [11, 144].

Тан Дун разработал для "Водного Пассиона" технику выражения, в которой участвуют звуки предметов, издавна в китайской и античной европейской философии осознававшиеся в качестве элементов мира: звуки воды, камней, железа, минувшая антитеза воды – огонь и принимая универсальность водного знака. Заметим, в архетипах-элементах огонь символизировал мужское начало, вода-влага – женское.

Четыре Евангелиста в Христианском вероучении символизируют различные стихии: вода-воздух (Водолей, знание, Матфей), огонь (Лев, дерзание, Марк), земля (Телец, молчание, Лука), вода-воздух (Скорпион-Орел, желание, Иоанн) [3, 201-202]. Так стихия воды образует всесвязующее начало живого – и отнюдь не Вечного.

Так в сфере эмблематики был осуществлен американистский принцип мышления – "ярче и проще" – применительно к смысловому наполнению христианского Пассиона. Фактически, Тан Дун воспользовался путем Дж. Пуччини, апробированным в "Чио-Чио-сан" и "Турандот": наполнение европейской системы (в том числе хоровое пение, в данном случае камерный хор) архетипами-символами Востока, с демонстративным цитированием подлинных звуко-образов Востока.

У Пуччини это – мелодии японские и китайские, у Тан Дуна – звучание вокала с привлечением приемов восточного горлового (обертонового) пения, игры на скрипке и виолончели смычком и пиццикато, что соотносимо с техникой струнных щипковых и струнных смычковых в восточном инструментари. Восточная символика обнаруживается в игре ударников – на литаврах, на большом барабане, колокольчиках.

Если считать отличительным качеством веристского метода его натуралистическую "диалектность" и тривиальную типологичность в коммуникативной стороне выражения, то Тан Дун в "Водном пассионе" целиком воспользовался таким каналом связи со слушателями.

В целом китайский оперный принцип выстраивания музыкального ряда с ориентировкой на типовой мотив цян как чуйпэ (сюйпэ) создает особые условия в преподнесении единства простоты и высоты, которые сравнимы с итальянской веристской опорой на популярно- типовые приемы оперного звучания. Наличие же обильных балетно-акробатических сцен в показательных китайских спектаклях обновленной цзинцзюй, призванных символизировать грандиозные исторические преобразования (победа Революции), уводит от американской мюзикловой "танцующей улицы" Бернштейна и др. к танцу нации – в момент ее исторического триумфа. Это соображение важно для проникновения в метод Тан Дуна, стечением жизненных обстоятельств соединивший наработки национального искусства и разнообразие опыта европейской академической и авангардной музыки.

Именно данный путь соединения сжатой драматургии и грандиозного исторического размаха определил позицию Тан Дуна, гения американской и китайской музыки XXI века, в его обращении к оперному жанру.

Опера Тан Дуна "Первый император", написанная в 2006 году, претендует на историческую глубину обличения тиранической государственной системы, олицетворенной в опере в персоне Цинь Шихуачуня, императора, осуществившего объединение страны после столетий разобщенности, а также построившего Великую китайскую стену ради защиты страны от врагов. Либретто оперы, написанное самим Тан Дуном в сотрудничестве с Ха Цзинем, содержит прозрачные аналогии к режиму Мао Цзедуня, вознесшего Китай на положение великой державы мира [12, 1329-1330].

Данное сочинение венчало целый ряд этапов-завоеваний композитора в произведениях для сцены: оперы – "Марко Поло", 1996, "Пионовый павильон", 1998, "Чай – зеркало души", 2002, "Первый император", 2006, а также Пассион по И.С. Баху, в сотворчестве с С. Губайдулиной, О. Голиховым, В. Римом над проектом Баховского общества в Штутгарте в 2000-м году, о котором речь шла выше. Данные произведения, представляя серьезные в историческом и морально-этическом значении сюжеты, апеллировали также к массовому музыкальному сознанию, объективно осуществляя программу

минималистов, которые в лице Ф. Гласса, Дж. Кейджа, С. Райха оказали значительное воздействие на формировавшее их творчество.

Примитивистский комплекс минимализма (см. работу Андросовой [1]) составляет канал связи с веризмом, составляющей которого (реализм натуралистического толка) выступает примитив "провинциализмов-диалектизм", столь откровенно выражаемый в сочинениях П. Масканы, Р. Леонкавалло, Л. Яначека и др.

Опера Тан Дуна призвана была "добиться универсального синтеза – духовного брака Востока с Западом" [9], она состоит из двух (!) действий, чрезвычайно насыщенных событиями, смысл которых сконцентрирован вокруг музыкально-артистического акта придворной жизни – создание гимна в честь Императора, олицетворяющего силу и целостность государства. Данная конфуцианская по своему существу идея, с одной стороны специфически китайская – исторически только в Китае однажды была организована Музыкальная палата, нечто типа "Министерства музыки" – ради социально-экономического спасения государства [8, 160].

С другой стороны, главными действующими лицами выступают артистические герои – таковы и сам Император, озабоченный идеей музыкальной символизации государства и власти, его дочь, прекрасная Юэцзянь, умная и благородная, наконец, композитор Гао Цзянли. Такой уклон в сюжете находим во многих веристских операх, создающих эффект "сцены на сцене" (см. "Паяцы" Леонкавалло, "Богема", "Тоска", "Мадам Баттерфляй" Пуччини), идущий от культа идеи лица-маски у символистов (см. работы Дж. Энсора, П. Сезана, имидж А. Вертинского и др.). Таким образом, вырисовывается заметный неосимволистский срез выразительности оперы Тан Дуна, замечательно органично вписывающийся в неосимволизм (см. у Марковой, [6, с. 78-114]) поставангардного искусства.

Символистским приемом оказывается эклектика в духе двоичности выразительного письма Г. Климта, звучаний традиционного китайского инструментария, в том числе играющий на сцене на цине, и европейского оперно-симфонического состава. Нью-Йоркская постановка 2006 года, которую в прессе окрестили термином "блестящий провал" [9], оказалась неприемлемой для публики именно в виду неорганичности, как посчитали, соединенности китайского и европейского инструментальных массивов.

Показательно, что следующим шагом Тан Дуна стало сочинение интернет-симфонии "Eroica", в которой логично сконцентрировалась высокая художественная абстракция образа Подвига, составлявшая сквозную линию всех предшествующих его сочинений 2000-х годов. Это героическое служение как тема его творчества указанного периода знаменательна поворотом к мистериальной тематике, сконцентрированной в идее сочинения по Баховскому пассиону – и органично приведшей к "Первому императору". Закономерным оказывается присуждение Тан Дуну премии Д. Шостаковича в 2011 году, поскольку государственно-социальный пафос его творчества и одновременно тираноборческие идеи внутри последнего соотносят с классиком советской музыки.

Однако подобная "кусочность" предполагается в символистском полотне, а также соответствует веристским установкам – с его тягой к "натуральности факта", в том числе лингвистического-стилистического: ссылка на диалектную, несовместимую с художественно-принятым типом высказывания – именно этого рода трение обусловило неприятие первой редакции "Мадам Баттерфляй" Пуччини, открытой для постановки в последние годы и оцененной в символистской-провосточной направленности драматургии и тем-образов целого [5, 12-13].

Показательно то, что метод Тан Дуна сформирован был этапами его биографии – и увлечение творчеством Т. Такэмацу [10], японского композитора: аранжировщик Пекинской оперы, студент Пекинской консерватории, соединившего навыки традиционного инструментализма с преклонением перед обаянием французского шансона. Указанное черпание в национально-восточном традиционализме и тяготение к популярному ареалу европейской музыки составляет отличительное качество истоков классики минимализма, направленной к преодолению разрыва между популярной и так называемой профессиональной сферами. Симптоматичным оказывается сочинение в 1998 и 2002 годах двух опер в духе предпочтений популярного искусства: "Пионовый павильон" и "Чай – зеркало души".

Как известно, в начале 2000-х годов в масс-культурной среде США неожиданным и покоряющим успехом отмечены были представления ранней оперы Кунцой, в том числе это спектакль "Пионовый павильон" ("Пионовая беседка" – см. анализ этого рода оперы в соответствующем разделе текста диссертации). Тан Дун подключил к этому принятому американской широкой публикой театральному материалу авторский изыск и драматургические приемы американского театра – и успех сопутствовал композитору. В данных сочинениях очевиден минималистский ракурс стилистической установки Тан Дуна, объективно фиксируемой в биографических данных мастера [12, 1329].

Материал, из которого черпали вдохновение минималисты, как показывает исследование Д. Андросовой [1], определен приверженностью музыкального минимализма к религиозно-духовной области творчества [1, 128]: последняя в обиходном, то есть принципиально представляющем указанную область варианте, есть разновидность популярного искусства, однако в типе простоты и серьезности проявления последнего. И эта же сфера – религиозно-культовая – есть источник риторических обобщений, питавшей художественной метафоричностью художественно-самодостаточное искусство [7, 9-12]. При этом экзистенциальный компонент образует связующее звено между двумя весьма обособившимися в XX веке областями – профессиональной и популярной, и он же имеет тенденцию к оттеснению художественной процессуальностью ("музыкальная форма как процесс" [2]) классической формы в музыке.

Главные вокальные партии оперы Тан Дуна – Первого Императора и музыканта Гао Цзянли – поручены тенорам; партия Шамана, заявляющего трагическую развязку драмы, поручена меццосопрано. Напрашивается сравнение с ролью Рассказчика-тенора в немецком пассионе – к 2006 году, ко времени написания создаваемой оперы, Тан Дун, как отчасти отмечено выше, обладал опытом сочинения по модели баховского пассиона – акции Баховского общества 2000-го (см. выше). Смысл партий Иисуса и Пилата, Иисуса и Иуды в пассионе соотносим в сочинении Тан Дуна с противостоянием Музыканта и Императора, последний соединяет в себе Пилата, Иуду и Ирода.

Тем более значимы соотнесенности событий оперы с Пассионным прочтением жертвенного акта, поскольку свершающееся и в первом, и во втором случае обставляется заботой о сохранности Империи – Китайской в опере, Римской в Пассионе – в противоположность идее Справедливости в опере, Царства Божьего в Пассионе. Однажды принятое решение властителями определяется механикой системы социума конкретного типа.

В опере Тан Дуна указанная предопределенность, идущая от государственной воли властителя, подчеркнута сценой Видения Шамана, предсказывающего Императору неизбежный ход событий, в которых смерть дочери, гибель друга запрограммированы машиной государственных связей.

Как отмечалось выше, тембровая палитра главного состава участников оперного представления приближена к колориту Пекинской оперы Цзинцзюй: преобладает напряженное пение в высоком регистре, образующее противостояние характеров-идей. Басовые партии – вторичны по действию (Генерал Ванг, Церимонимейстер), однако запечатлевают нравственные устои событий, уподобляясь функции партии Христа в немецком пассионе.

Главный конфликт оперы – противостояние Императора и Гао Цзянли. Напрашивается сравнение – тенора Княжич и Гришка в "Китеже" Н. Римского-Корсакова. Однако последние в действии непосредственно не сталкиваются, тогда как в опере Тан Дуна оба главных героя участвуют сообща в обоих актах оперного представления.

Такого рода уравнивание регистров – сродни старинной европейской опере, однако присущий данному сочинению китайско-американского композитора драматизм неприемлем для оперы-сказки-притчи XVII века. Тан Дун воспользовался концепцией исторической драмы, апробированной драматургией Цзинцзюй, однако выделил лирико-мелодическую экспрессию, исходящую от традиций Кунцзюй, ставшей популярной в США в 2000-е годы.

В европейской традиции указанное соединение теноровых звучностей создает особого рода силовую вибрацию Единого, поскольку железная воля Императора и рыцарское мужество Музыканта есть Слава Державы, выстраданная кровью и самопожертвованием китайского народа. Все завершается величественным гимном, который поют рабы на строительстве Великой китайской стены, объективно охранявшей государство-нацию и заложившей его величие в истории на века, вплоть до сегодняшнего дня.

Указанное окончание "Первого императора" Тан Дуна напоминает завершение "Турандот" Дж. Пуччини, в которой главные герои также преступают через жертвоприношение Лиу как естественную ступень к совершенствованию самих себя и окружения. Ясно, что жертва Первого императора грандиознее и не содержит того оправдания любовью, которое так покоряет условностью Чуда в финале "Турандот". В оперу откровенно заложена идея-структура пассиона, только с "заменой" персонажей жертвоприношения: обладающий властью Иуда, он же Император, решает судьбу Творца, черты которого у Гао, предавая доверие дружбы и чистоту родственных чувств.

По пассионному раскладу строятся два действия оперы (явно сработал опыт работы над "Пассионом – 2000": I акт – уготовление жертвы ("тайная вечеря" Императора, решающего пожертвовать другом и дочерью ради государственно Порядка), II акт – осуществление жертвоприношения, преподносимого остранимостью ритуального шаманского действия, освящающего торжествующий Порядок финального радостного подъема.

Веристские слагаемые оперы Тан Дуна обнаруживаются по линии соединения мистериальности и собственно оперного действия, но не в вагнеровской отвлеченности, но в сиюминутной достоверности происходящего, с использованием типовой формулы, показательной для данной культурной ауры. Подчеркивается ритуализованность действий героев, подчиняющихся зову чести – Государственного служения, Нравственной исповедальности, Самопожертвования в спасение избранника.

Вышеотмеченная соотнесенность с пассионной двухфазностью развития чрезвычайно показательна и для классики веристской оперы-новеллы, одно- либо двухактной, трехактной у Пуччини, но с обязательной двухфазностью – уготовления жертвы и свершение ее.

Литература

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Навчальний посібник / Андросова Д. – Одеса: Астропринт, 2008. – 126 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Асафьев Б. – М.-Л.: Музыка, 1971.
3. Большая энциклопедия символов и знаков. – М.: Астрель: АСТ, 2007.
4. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы / Гумилев Л. – М.: ЭКОПРОС, 1993. – 544 с.
5. Веризм А.А. Кирхенштейне // Краткая литературная энциклопедия. Гл. ред. А.А. Сурков. Т. 1. ААНЕ – ГАВРИЛОВ. – М.: Сов. энциклопедия, 1962. – С. 926-928.

6. Захарчук Т. Художній принцип метафоричності в сучасному вокальному виконавстві / Захарчук Т. ; Автореф. канд. дис. – Одеса, 2008. – 16 с.
7. Лосев А. Эстетика Возрождения / Лосев А. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.
8. Маркова Е. Неоєвропоцентризм і неосимволізм початку ХХІ століття / Маркова Е. // Неоєвропоцентризм: музикальна культура на рубежі століть. Книга 1. – Одеса: Астропринт, 2006. – С. 76-128.
9. Маркова Е. Эстетический аспект интонационной теории и анализ музыкальных произведений: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Маркова Е.; Киев. гос. конс. им. П.И. Чайковского. – К., 1983. – 21 с.
10. Музыкальная эстетика стран Востока. Ред. В.Шестаков. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.
11. "Первый император". Блестящий провал. Опера Тан Дуна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.svoboda.org / content / article / 370995.html](http://www.svoboda.org/content/article/370995.html).
12. Тань Дун / Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [ru.wikipedia.org / wiki](http://ru.wikipedia.org/wiki).
13. Чехунина А. Бахчанство як установка композиторського і виконавського творчості ХІХ-ХХ століть / Чехунина А. ; дисс. канд. искуств. 17.00.03. – Одеса, 2010. – 178 с.
14. Wagner H. Das große Handbuch der Oper. Fünfte, stark erweiterte, Neuauflage / Wagner H. – Florian Noetzel GMBH: Verlag der Heinrichshoffen-Bücher, 2011. – 1776 с.

References

1. Androsova D. Minimalizm v muzytsi. Navchalnyi posibnyk dlia vuziv Mystetstv / Androsova D. – Odesa: Astroprynt, 2008. – 126 s.
2. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak protsess / Asaf'ev B. – M.-L.: Muzyka, 1971.
3. Bol'shaya entsiklopediya simvolov i znakov. – M.: Astrel':AST, 2007.
4. Gumilev L. Etnosfera. Istoriya lyudey i istoriya prirody / Gumilev L. – M.: EKOPROS, 1993. – 544 s.
5. Verizm A.A. Kirkhenshteyne // Kratkaya literaturnaya entsiklopediya. Gl.red. A.A. Surkov. T. 1. AARNE – GAVRILOV. – M.: Cov. entsiklopediya, 1962. – S. 926-928.
6. Zakharchuk T. Khudozhnii pryncyp metaforychnosti v suchasnomu vokalnomy Vykonavstvi /Zakharchuk T.// Avtoref. kand. dys. – Odessa, 2008. – 16 s.
7. Losev A. Estetika Vozrozhdeniya / Losev A. – M.: Mysl', 1982. – 623 s.
8. Markova E. Nеоevropotsentrizm i neosimvolizm nachala ХХІ века / Markova E. // Nеоevropotsentrizm: muzykal'naya kul'tura na rubezhe stoletiy. Kniga 1.- Odesa: Astroprint, 2006. – S. 76-128.
9. Markova E. Esteticheskiy aspekt intonatsionnoy teorii i analiz muzykal'nykh proizvedeniy: Avtoref. diss. ...kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Markova E.; Kiev. gos. kons. im. P.I. Chaykovskogo. – K., 1983. – 21 s.
10. Muzykal'naya estetika stran Vostoka. Red. V.Shestakov. – M.: Muzyka, 1967. – 414 s.
11. "Pervyy imperator". Blestyashchiy proval. Opera Tan Duna [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: [www.svoboda.org / content / article / 370995.html](http://www.svoboda.org/content/article/370995.html).
12. Tan' Dun / Vikipediya [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: [ru.wikipedia.org / wiki](http://ru.wikipedia.org/wiki).
13. Chekhunina A. Bakhianstvo kak ustanovka kompozitorskogo i ispolnitel'skogo tvorchestva ХІХ–ХХ vekov / Chekhunina A. ; diss. kand. isskust. 17.00.03. – Odessa, 2010. – 178 s.
14. Wagner H. Das große Handbuch der Oper. Fünfte, stark erweiterte, Neuauflage / Wagner H. – Florian Noetzel GMBH: Verlag der Heinrichshoffen-Bücher, 2011. – 1776 s.

УДК 130.2 + 78.01 (477)

Скорик Адріана Ярославівна
кандидат мистецтвознавства,
докторант Національної музичної
академії України ім. П. І. Чайковського
e-mail: bo.zvarych@gmail.com

СМИСЛОВІ СВІТИ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ

Знак як сприйняття образу і горизонт його функціонування – це просторовість зі способом певної організації елементів. Співмірність зображуваного й зображуючого відчувається як реальність пережитого. Відчуття і рефлексії дозволяють виокремити "переживання у відображенні". Елементи бачення втрачають фрагментарність заради бачення рельєфів горизонтального цілого. Інтуїція схоплює сутність у достовірності факту присутності. Кожен код містить розшифрувальні знаки. Їх можна оцінити розглядом, зовнішнім аналізом, редукуючи для понятійності змістовності. Така феноменальність разом із зображенням і відображенням несе подвійне навантаження коду: зрозуміле логічністю і не доступне чуттєвості. Отож, пошук сприйняття досягається завдяки певній закономірності речей і обставин речей.

Ключові слова: код, знак, рефлексія, мас-медіа, образ, функціонування, зображення, реальність.

Скорик Адриана Ярославовна, кандидат искусствоведения докторант Киевской национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского

Смысловые миры экранной культуры

Знак как восприятие образа и горизонт его функционирования – это пространственность с определенной организацией элементов. Соразмерность изображаемого и изображающего ощущается как реальность пережитого. Ощущение и рефлексии позволяют выделить "переживания в отражении". Элементы виденья теряют фрагментарность ради виденья рельефов горизонтального целого. Интуиция схватывает сущность в достоверности